

ânes et mulets

Le monde de la débauche



Canthare attique à figures noires avec protomé d'âne,
vers 520-500 av. J.-C., The British Museum.

Travail écrit par Kim Chanel
dans le cadre du séminaire master « Le banquet des animaux »
dirigé par Pauline Maillard

Table des matières

La céramique de banquet : entre humanités et animalités	1
I. Représentations équestres sur la céramique	3
Place des ânes et des mulets dans la société grecque	3
Typologie des vases et leur décor	7
II. La luxure des équidés	12
L'âne dionysiaque : regard, rituel et ivresse	12
Les dieux et l'âne : fécondité et démesure	13
Sexualité, science et symbolique	14
Le mulet satyrique	15
Le cheval comme contretype de l'âne	16
III. L'âne et le mulet comme satires des hommes	19
Le rire pédagogique	19
De la sexualité au banquet	20
Dualité, animalité et satire de l'homme	22
Bibliographie	24
Table des illustrations	26

La céramique de banquet : entre humanités et animalités

« Je perds complètement l'esprit, je suis en transe. [...]

Du fruit dionysien que l'on
M'apporte le liquide,
Pour voir la vigueur d'un vieillard
Qui a appris à parler,
Qui a appris à boire
Et à faire le fou avec élégance. »¹

Le banquet de la Grèce antique met en scène un espace social singulier dans lequel les convives, réunis autour du vin contenu par de la céramique peinte, expérimentent une suspension temporaire des normes habituelles en une maîtrise de soi vacillante et des comportements humains se rapprochant de ceux des animaux. Dans son poème, Anacréon souligne bien comment la perte de mesure issue du vin peut menacer la bonne conduite du citoyen tout en expliquant qu'il sait la maintenir grâce à son apprentissage.

C'est précisément dans ce cadre symbolique et social du banquet que s'inscrit la céramique grecque, envisagée comme ici un support à la fois utilitaire, visuel et moral. Produites entre l'époque archaïque et classique, ces céramiques présentent des images peintes destinées à être vues, commentées et interprétées lors des symposiums². Parmi la riche iconographie animale qui y figure, les équidés occupent une place particulière car étant des animaux de bétail proches de l'homme, associés à la noblesse ou à la luxure, ils entretiennent un rapport étroit avec la perte de maîtrise de soi, souvent exacerbée par le vin. En interrogeant la présence et la signification de ces figures équines dans le contexte précis du banquet, cette étude cherchera à connaître tout d'abord les exemples connus de ces représentations, puis à comprendre comment la céramique que met en image l'entrelacement des concepts d'humanité et d'animalité au sein de cette culture.

Afin de décortiquer ces trois aspects liés — la céramique, les équidés et la sexualité — une analyse en trois chapitres est établie. Il conviendra dans le premier de développer un panorama des vases possédant une iconographie équine. Mais particulièrement les ânes et mulets car ils possèdent des iconographies liées qui permettent ainsi de cadrer le propos.

¹ Anacréon, *Poèmes*, 53, trad. et éd. par J. Defradas, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

² Venant du mot grec *sumposion*, il désigne une réunion de buveurs, un banquet. Dictionnaire de l'Académie française.

Ces représentations visuelles seront également décrites en lien avec la manière dont les Grecs de l'Antiquité percevaient ces animaux afin de se défaire au mieux des biais contemporains. Puis, il sera question dans le deuxième chapitre de produire une analyse iconographique basée sur des thématiques liées à ces animaux. Par conséquent, les mythes et croyances dont ils s'acquittent seront décrits et mis en contexte des vases. Par exemple, le dieu Dionysos et ses satyres sont intrinsèquement liés aux équidés. Enfin, le troisième chapitre se concentrera sur la place de ces iconographies au sein de la société grecque. Il s'agira d'étudier comment ces images et objets étaient utilisés et pourquoi ils l'étaient au travers de l'humour et de la sexualité qui s'en dégagent. Une synthèse permettra de clore le propos en réunissant les diverses conclusions qui ont été découvertes au cours de cette étude.

I. Représentations équestres sur la céramique

En partant des objets concrets présentant des images d'équidés, il est question de développer non seulement une collection visuelle, mais également cognitive du présent sujet qui aidera le développement d'une analyse plus approfondie par la suite. Il s'agira dans un premier temps de dresser le portrait de ces trois animaux qui nous intéressent, puis d'identifier et de décrire les objets céramiques trouvés dans diverses sources bibliographiques et en ligne dans un second.

Place des ânes et des mulets dans la société grecque

Dans la philosophie aristotélicienne, une distinction est faite entre les humains et les animaux. En prenant comme critère le *logos*, à savoir: la faculté de parler, il avance que l'action humaine possède une qualité morale que l'animal ne présente pas³. Dans sa hiérarchie du vivant, il présente les animaux comme ayant une âme nutritive qui croît et se reproduit à l'égal des végétaux, ainsi qu'une âme sensitive et locomotive, alors que l'homme possède une âme pensante ou rationnelle⁴. Pourtant, il avance également dans son traité *De l'Âme* que les animaux ont des caractères, sous-entendant que leurs comportements ressemblent à ceux des humains. Par exemple, certains animaux présentent un comportement prudent face au danger qu'il définit comme une intelligence pratique qu'il appelle « phronêsis »⁵, mais qui n'appartient pas au *logos*. Ainsi, les Grecs ne semblaient pas comprendre les animaux comme des êtres dotés de capacité de raisonnement ou de la connaissance du bien et du mal. Abandonnant leurs ressemblances avec les comportements humains à une simple analogie, non pas une nature. Bien qu'Aristote ait vécu à une époque plus tardive que les vases dont il est question dans cet écrit, l'idéologie zoologique qu'il décrit est celle qui se rapproche le plus du contexte historique recherché.

Sur le plan de l'anatomie comparée, le cheval apparaît comme un animal plus grand et plus svelte que l'âne, tandis que le mulet se situe morphologiquement entre les deux. Le cheval se caractérise par une tête plus allongée, alors que l'âne possède des oreilles nettement plus

³ Judith Förstel (éd.), Martine Plouvier (éd.), *L'animal : un objet d'étude*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020. p. 201.

⁴ *Ibid.*, p. 202.

⁵ *Ibid.*, p. 203.

longues ; le mulet combine ces deux traits, avec une tête allongée et de longues oreilles. L'âne présente également une ligne dorsale marquée, absente chez le cheval. Le critère formel le plus net permettant de distinguer l'âne du mulet demeure cependant la queue : celle du mulet est touffue, à l'image de celle du cheval, tandis que chez l'âne, les poils ne sont présents qu'en bout de queue, celle-ci étant par ailleurs plus courte. Le mulet est issu du croisement entre un âne mâle et une jument, tandis que le croisement inverse donne un bardot. Tous deux présentent des phénotypes intermédiaires entre les deux espèces parentes et sont stériles, ce qui leur confère une faible valeur reproductive sur le plan économique et suggère une naissance souvent perçue comme accidentelle ou fortuite. Sur le plan hiérarchique, l'âne est néanmoins considéré comme inférieur au mulet, lui-même inférieur au cheval⁶.

Malgré ces distinctions morphologiques, ânes et mulets sont constamment confondus dans les récits et les textes : les sources mentionnent tantôt l'un, tantôt l'autre, tandis que dans les images, la queue de l'animal semble le plus souvent correspondre à celle de l'âne, avec des poils uniquement en bout. Cette confusion ne semble toutefois pas relever d'une méconnaissance morphologique, car lorsque le satyre est représenté, sa queue est bel et bien touffue, conforme à celle du mulet. Cette distinction iconographique est particulièrement visible dans certaines scènes figurant Dionysos monté, notamment sur les images du cratère-psykter et de l'œnochoé ci-contre (fig. 1.1 et 2), où l'animal peut être identifié tantôt comme un mulet, tantôt comme un âne, selon le critère de la queue.

L'âne occupe une place ambivalente et souvent



Fig. 1.1 Cratère-psykter attique à figures noires, attribuée à Antiménès, 525-500 av. J.-C., h: 36.6, d: 40.5 cm, Musée du Louvre, Paris. MNE 938.



Fig. 2 Oenochoé attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Éretrie, 430-420 av. J.-C., The Metropolitan Museum, New York. 08.258.22.

⁶ Justina Gregory, « Donkeys and the Equine Hierarchy in Archaic Greek Literature », *The Classical Journal*, Vol. 102, n° 3, 2007, p. 194.

dépréciée dans la culture grecque. Columelle souligne ses qualités pratiques dans une description devenue canonique :

« L'âne n'est difficile ni sur la qualité ni sur la nature du fourrage ; puisqu'il se nourrit de feuilles, de plantes épineuses, de branches de saule et des bottes de sarments qu'on lui offre. On l'engraisse même avec de la paille, qui se trouve en abondance dans presque tous les pays. Il supporte résolument la négligence d'un gardien ignorant ; il endure patiemment les coups et la privation de nourriture (Columelle VII, 1). »⁷

Animal utilitaire par excellence, l'âne peut transporter de lourdes charges, tirer des charrettes pour la moisson, et sa peau sert à la fabrication de cuir, de parchemin ou de tambours. En médecine, son lait est réputé blanchir la peau — certaines femmes prenaient des bains de lait d'ânesse — et sa chair peut être laxative, guérir ou provoquer des maladies selon les sources. Pourtant, l'âne demeure un souffre-douleur, associé à l'ignorance, à la lubricité et à la misère. « L'âne a souffert de sa comparaison avec le cheval ; néanmoins il reste aimé des dieux et les hommes eux-mêmes en dépit du mal dont ils le chargent »⁸. Constamment fouetté et battu, il fait preuve d'une résilience interprétée comme une dureté de peau et une absence de plainte, ce qui en fait le symbole d'une misère continue et sans issue. La *Fable de Phèdre, L'âne et les prêtres de Cybèle* illustre cette condition : né malheureux, l'âne mène une vie misérable et sa destinée demeure cruelle jusque dans la mort, au point que même Zeus ne peut rien y changer. L'âne devient ainsi l'animal de tous les maux. Dans une fable rapportée par Élien, citant Sophocle, Zeus confie à un âne la médecine de jouvence destinée aux hommes ; assoiffé, l'animal l'échange contre le droit de boire, offrant involontairement l'immortalité au serpent : « Depuis ce temps, les serpents ont la propriété de changer de peau et de reprendre tout l'éclat et la vigueur de la jeunesse ; et les hommes vieillissent et meurent »⁹. L'âne apparaît ainsi comme responsable, par ignorance, de la souffrance et de la mort humaines. Cette ignorance se manifeste également sur le plan symbolique. L'âne incarne la stupidité, l'insolence et l'obstination : il n'écoute ni les hommes ni leurs volontés¹⁰, et celui qui ne s'éloigne jamais de son village ignore ce qui advient ailleurs. Cette idée est figurée par la tête d'âne. Il est aussi réputé ignare en musique, comme l'illustre le mythe où

⁷ Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité*, Larousse, Paris, 2010. p. 48.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ Gregory, *op. cit.*, p. 193.

Apollon, offensé par le jugement de Midas en faveur de Marsyas, transforme les oreilles du roi en oreilles d'âne. Ces oreilles deviennent un fardeau à cacher, mais aussi un marqueur symbolique puissant. Certaines peintures, telles celles attribuées à Mycènes (fig. 3), montrent un défilé d'hommes portant des dépouilles sacrées d'ânes, soulignant le caractère divin de l'animal dans le contexte dionysiaque et la possibilité, pour les hommes, de s'en approcher par le travestissement. Comme l'écrit Gustave Glotz, la « peinture de Mycènes représente un défilé de personnages à tête d'âne : ce ne sont pas des monstres [...], mais des hommes affublés d'une dépouille sacrée pour l'accomplissement d'un acte rituel [...] »¹¹.



Fig. 3 Fragment de fresque, Mycènes, Musée national d'Archéologie, Athènes.

Le mulet, quant à lui, bénéficie d'une connotation globalement plus positive. Plus robuste encore que l'âne, il est principalement utilisé pour le port de charges et joue un rôle rituel, notamment par son sacrifice par immolation lors des fêtes d'Éleusis. Sa stérilité est un trait central de son symbolisme. Les Grecs ont avancé diverses théories pour l'expliquer — absence de menstrues, mauvaise position de l'utérus, destruction des spermatozoïdes, sperme trop frais ou trop volatile — faisant du mulet le symbole de la femme stérile. Un mulet mettant bas est interprété soit comme un très mauvais présage, soit comme une augure exceptionnellement favorable. Certains remèdes médicaux exploitent cette symbolique : des mélanges à base d'écorce de peuplier ou d'asplénos, associés à un mulet ou à sa rate portée autour du cou pendant une nuit de pleine lune, étaient censés rendre stérile, tandis que d'autres pratiques reposaient sur l'idée de créer la fertilité en utilisant le mal par le mal. Selon Héraclite, « ces animaux ont toujours le museau baissé et respirent l'air vicié avant les autres ; les mulets sont des hybrides et forcément leur santé s'en trouve fragile ; dans les épidémies de peste, les quadrupèdes meurent avant les bipèdes »¹². Utiles pour le travail et comme indicateurs de danger, les mulets demeurent néanmoins sensibles aux maladies. Avec l'âne et le cheval, ils sont assimilés, dans la pensée grecque, à des esclaves : ils

¹¹ Gustave Glotz, *La civilisation égéenne*, 1923, La Renaissance du Livres — Collection L'Évolution de l'humanité, pp. 276-277.

¹² Belfiore, *op. cit.*, p. 698.

travaillent sans relâche, même les jours de fête, à l'exception des fêtes de Consus, durant lesquelles ils sont couronnés de fleurs et exemptés de travail.

Ainsi, âne et mulet occupent une place complexe dans la société grecque, oscillant entre utilité économique, charge symbolique négative ou positive, et intégration rituelle. Leur représentation et leur traitement révèlent non seulement une hiérarchie animale profondément ancrée, mais aussi une réflexion plus large sur le travail, la souffrance, la stérilité et la relation entre l'homme, l'animal et le divin.

Typologie des vases et leur décor

Étant donné que de nombreux exemples existent, il convient de cadrer cette recherche au travers de plusieurs aspects. Pour ce faire, les résultats se concentreront sur la base de données des Archives Beazley de l'Université d'Oxford qui est accessible gratuitement en ligne et qui correspond à l'une des plus grandes bases de céramique grecque antique au monde. Il faut cependant remarquer que le corpus qui en est issu n'est pas exhaustif et reste fragmentaire en raison de pertes, de découvertes archéologiques inégales selon les régions, de la catégorisation variable des institutions et publications ou encore d'une indexation parfois hétérogène de l'iconographie animale. La recherche s'est basée sur l'apparition des mots « mule », « donkey », « ass », ou encore « asine » dans la description des vases, ainsi que se concentre sur la production attique située entre les années 550 et 400 av. J.-C.. Afin d'obtenir une vue générale et comparative des éléments les plus récurrents ou rares, ces résultats ont été classifiés selon leur forme et leur quantité au travers d'un tableau.

Ce dernier se présente de la manière suivante : la quantité correspond au nombre total de vases selon leur forme et les colonnes divisées par sujets iconographiques indiquent le nombre de vases pour lesquels ces termes apparaissent dans la description textuelle. Les quatre sujets correspondent aux deux animaux dont cet écrit traite : les sujets — l'âne et le mulet — et de deux figures mythologiques qui leur sont très souvent associées — Dionysos et les satyres. De plus, il faut noter qu'un même vase peut être compté dans plusieurs colonnes lexicales et que les termes n'ont pas été recherchés selon d'autres langues comme le grec ancien. D'après ce tableau, une analyse sera développée en cherchant à connaître les plus fortes récurrences en termes de formes et d'iconographie, et pourquoi certaines le sont moins, ainsi que comment ces aspects se distinguent entre eux.

Forme	Quantité	Figuration			
		Âne	Mulet	avec Dionysos	avec Satyre
Amphore	153	0	149	121	122
Cratère	91	0	89	49	66
Coupe	297	0	289	96	196
Hydrie	11	1	11	7	6
Kyathos	28	0	28	20	14
Lécythe	130	0	128	66	64
Mastoïde	22	0	22	12	20
Oenochoé	27	0	27	11	22
Rhyton	1	0	1	0	1
Skyphos	30	0	30	15	17
Autres	116	0	109	35	45
Totaux	906	1	883	432	573

Ces résultats révèlent une tendance d'apparition des formes et des sujets iconographiques. Bien que les catégories de vases incluent autant ceux servant à contenir, qu'à boire ou à verser, l'analyse statistique du corpus met en évidence une forte concentration de l'iconographie du mulet sur un nombre limité de formes de vases. On y retrouve principalement des coupes, amphores et cratères, auxquels s'ajoutent dans une moindre mesure les lécythes et certaines formes plus spécialisées comme les skyphoi, kyathoi ou les mastoïdes. Cette distribution correspond très majoritairement à des récipients liés au vin et é sa consommation, révélant ainsi la fonction rituelle de banquet de ces objets. Par ailleurs, ce sont les coupes qui constituent la catégorie la plus représentée du corpus. Cet aspect peut être justifié par leur fonction de vase à boire : la coupe était plongée dans un cratère contenant le vin et placé au centre de la pièce, puis portée à la bouche du banqueteur qui le tenait par ses anses ou ses lèvres. Les cratères sont donc sans surprise aussi répandus, avec les amphores qui servaient à stocker et transporter le vin. Cependant, la forte récurrence des lécythes qui n'étaient pas utilisées pour la boisson, mais pour contenir et verser des huiles, semble anecdotique et peut être justifiée par le fait que la grande panse du vase permettait une image peinte plus détaillée et par conséquent, était très utilisée.

Concernant les sujets iconographiques, ce sont les mulets et les satyres qui sont le plus récurrents. En effet, les représentations d'animaux se concentrent étonnamment sur la désignation de mulet plutôt que celui d'âne qui n'a qu'une seule occurrence. Cette absence quasi totale de l'âne est pourtant mise en cause par le résultat d'une quarantaine d'objets lorsque le mot « donkey » est recherché seul dans la même base de données. Cet écart suggère que, dans le contexte précis de l'iconographie étudiée, l'âne est soit rarement identifié explicitement, soit plus probablement confondu iconographiquement avec le mulet. Cette hypothèse est renforcée par la domination écrasante du terme « mule » dans les notices associées à des scènes manifestement dionysiaques. Il est donc possible que le mulet agisse ici comme une catégorie englobante, absorbant les représentations d'ânes dont l'identification zoologique précise n'était pas perçue comme déterminante par les peintres antiques, ni par les catalogues modernes. Cette question, qui touche à la fois à la taxinomie animale et aux choix descriptifs contemporains, est importante pour la compréhension des conceptions grecques au sujet des animaux et c'est pourquoi elle fait l'objet du chapitre précédent.

Sur le plan des figures mythologiques, les résultats montrent que les satyres sont plus fréquemment représentés que Dionysos lui-même. Les occurrences lexicales associées aux satyres dépassent nettement celles du dieu, et leur présence est attestée dans presque toutes les catégories de vases. Dionysos, bien que central, apparaît de manière plus ciblée, notamment sur les amphores, les coupes et les lécythes. Cette asymétrie quantitative invite à considérer les satyres non seulement comme des personnes secondaires accompagnant le dieu du vin, mais aussi comme des agents iconographiques majeurs au sein de la fête du banquet. L'analyse conjointe de ces figures avec le mulet révèle qu'ils sont intimement liés et s'intègrent dans des scènes communes et collectives.

L'intérêt des objets liés au banquet peut être approfondi à travers l'examen de deux exemples



Fig. 4 Canthare attique à figures noires avec protomé d'âne, vers 520-500 av. J.-C., h: 21.59, d: 13.65 cm, The British Museum, Londres. 1876,0328.5.

spécifiques qui illustrent la place des équidés dans des formes de vases singulières et dont l'aspect indique une utilisation hautement symbolique. Ces objets relèvent en partie de la catégorie des vases plastiques, c'est-à-dire de productions dont la forme du récipient dépasse la simple fonctionnalité pour devenir un élément actif du dispositif visuel et rituel du banquet.

Le premier exemple concerne un canthare attique à figures noires du VI^e s. av. J.-C. (fig. 4). Il s'agit d'un vase à boire dont la morphologie se distingue par une tête d'âne façonnée à l'aide de moules. Ce procédé technique implique le recours à des ateliers spécialisés et à une collaboration entre peintre, potiers et modeleurs dont on ignore encore les critères de sélection des animaux représentés. Ici, la forme d'un âne est combinée à celle d'un vase, créant un objet double, entre le vase et la statuette. Dans ce cas précis, l'âne apparaît comme une figure explicitement associée à la débauche au travers des figures satyriques et ithyphalliques qui le décorent. Lorsque le banquetteur porte le canthare à ses lèvres, son geste l'amène à prendre symboliquement le visage de l'âne. La bouche ouverte et criarde de l'âne procure une dimension grotesque et transgressive de l'objet. La relation entre le décor peint et la partie plastique du vase soulève des questions d'interaction et de communication visuelle : le satyre en érection est positionné face à l'âne, établissant un dialogue iconographique direct entre l'animal et le monde dionysiaque. Le fait que le vin s'écoule littéralement dans la tête de l'animal renforce encore la charge symbolique de l'objet en inscrivant le liquide au coeur de l'âne avant d'être incorporé. Comme le souligne François Lissarrague, c'est par « une série de glissements métaphoriques, du chargement au vase, de la statuette à l'auto-représentation, du buveur, [qu']on obtient l'effet d'illusion et de double sens qui caractérise ce type d'objet »¹³. Le banquet devient ainsi un espace où l'on boit du vin passé dans des récipients chargés de sens visuels et actés.



Fig. 5 Rython attique à figures rouges, 440-430 av. J.-C., h: 25, d: 12.5 cm, Musée du Louvre, Paris. Cp 3555 ; H 70.

¹³ François Lissarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987, p. 55.

Le deuxième exemple est celui d'un rhyton attique à figures rouges (fig. 5) qui correspond à un vase à boire. En le tenant par l'anse unique, il est principalement manipulé à la main et ne repose que peu, c'est pourquoi cette forme de vase ne possède parfois pas de pied. La présence de la bride sur l'âne suggère une forme de retenue ou de contrôle qui contraste avec les scènes de débordement que le monde dionysiaque présente généralement. Les rhyta attribuées à l'atelier de Sotades que Herbert Hoffmann a analysé et dont ce vase fait partie se caractérise par la présence non seulement d'images peintes, mais surtout de représentations tridimensionnelles de tête d'animaux qui constituent des supports symboliques d'une grande richesse.¹⁴

En définitive, l'iconographie de l'âne et du mulet apparaît comme un élément structurant du répertoire dionysiaque, bien que quantitativement restreint par rapport à d'autres figures animales. Lorsqu'elles sont représentées, ces figures se concentrent de manière significative sur des formes de vases étroitement liées au vin et au rituel du banquet, et plus particulièrement sur des objets plastiques ou hybrides, où la morphologie même du récipient participe activement à la construction du sens. Ces images privilégient des scènes collectives, dominées par la présence des satyres, figures de mouvement, d'excès et de médiation, tandis que Dionysos, bien que central sur le plan symbolique, apparaît souvent intégré à un dispositif narratif plus large. Dans ce contexte, l'âne et le mulet ne relèvent pas d'un simple motif décoratif, mais se révèlent comme de véritables symboles opérants de la vaisselle rituelle en contexte de banquet, participant à l'expression visuelle de la transgression contrôlée, de la mobilité rituelle et de l'identité du monde dionysiaque. Leur insertion privilégiée dans des objets liés à la consommation du vin confirme leur rôle dans la mise en scène matérielle et iconographique de l'expérience du banquet, à la frontière entre rituel, parodie et excès.

¹⁴ Herbert Hoffmann, *Sotades : symbols of immortality on greek vases*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 13.

II. La luxure des équidés

Le banquet se situe dans un univers religieux et se fait toujours au nom d'un dieu ou d'une déesse. Aussi, un animal ne peut être mis à mort que par la main d'un prêtre avant d'être partagé équitablement entre les citoyens Grecs. Cette dimension sacrée étant fondamentalement liée au banquet, il s'agira dans ce chapitre de comprendre les liens que les équidés possèdent avec le divin. Pour ce faire, les différentes thématiques et figures identifiées dans le premier chapitre seront étudiées en fonction des mythes qui leur sont associés, tout en s'intéressant aux éventuels écarts iconographiques. L'âne, le mulet, mais aussi Dionysos et ses satyres seront donc traités sur la base des ouvrages de François Lissarague et du *Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité* de Jean-Claude Belfiore.

L'âne dionysiaque : regard, rituel et ivresse

L'âne dionysiaque constitue un point nodal où se rencontrent les sphères animale, humaine et divine. Cette relation s'exprime notamment à travers le jeu du « regard divin », matérialisé par les yeux peints ou moulés sur les vases, qui entrent en contact visuel avec le buveur ou se substituent symboliquement aux yeux du dieu lui-même. Ces dispositifs visuels participent d'une interaction rituelle entre l'objet, le corps et l'acte de boire.

Une coupe attique à figures noires, trouvée à Vulci mais produite à Athènes vers 520–510 av. J.-C., en offre un exemple particulier (fig. 6). À l'intérieur du vase, le médaillon central est occupé par un Gorgoneion, visage grimaçant de Gorgone placé au cœur de la composition. Autour de ce médaillon, une frise continue représente des ménades et des satyres ithyphalliques occupés à la vendange, sous le regard de Dionysos, assis sur un mulet lui aussi ithyphallique. Un pressoir, placé sous la Gorgone, montre le vin foulé puis bu par un satyre impatient. La vigne encadre l'ensemble de l'espace figuré : ses



Fig. 6 Coupe attique à figures noires, 520-510 av. J.-C., Cabinet des Médailles, Paris. De Ridder.320.

branchages partent des pieds des personnages, sous les anses, et se développent en vrilles le long de la paroi du vase. À l'extérieur, chaque face du vase montre Dionysos montant sur un char, entouré de satyres et de ménades couronnés de lierre, jouant des crotales et de l'aulos. Deux petits satyres se glissent sous les anses. Devant l'un des quadriges, Dionysos est représenté une nouvelle fois, assis sur un siège au dossier sculpté en cygne, humant une fleur que lui tend une ménade.

Cette composition complexe et continue illustre le fait que Dionysos préside non seulement au vin en tant que boisson, mais à l'ensemble du processus de germination du raisin et de production du vin. Il ne s'agit toutefois pas d'une représentation réaliste du travail viticole, mais d'une mise en image symbolique et condensée de l'énergie dionysiaque. Il est remarquable que les images soient volontairement désaxées : la Gorgone, les anses et la figure de Dionysos sur le mulet ithyphallique ne sont pas alignées. Ce décalage semble répondre à une volonté d'accompagner le mouvement rotatif du vase et la circularité du décor. Le foisonnement iconographique et l'énergie « infatigable » des satyres contribuent à produire un effet de tournis visuel, évoquant l'état d'ivresse. La fonction du vase participe pleinement de cette expérience : le visage de la Gorgone ne se révèle qu'à la fin de la boisson, faisant du boire un processus progressif de dévoilement et de compréhension du décor.

Les dieux et l'âne : fécondité et démesure

L'âne peut faire l'objet d'offrandes, de sacrifices ou d'immolations en l'honneur de plusieurs divinités — Apollon, Arès, Priape — mais c'est surtout dans le cadre du culte de Dionysos qu'il prend toute sa signification. Dionysos incarne la nature, la fécondité, le renouveau, l'ivresse et la démesure. Dieu du vin, de la vigne et de la viticulture, il est décrit comme un dieu « explosif, orgiaque » et exubérant, symbolisé par une énergie créatrice¹⁵. Cette dernière est traduite sur la céramique par les rinceaux de vigne tourbillonnants qui se déploient sur la panse des vases à partir de la figure du dieu (fig. 6). Son culte se développe à Athènes, notamment sous Pisistrate (600–527 av. J.-C.), avec l'instauration des Grandes Dionysies, des Anthestéries, des Lénéennes et des Petites Dionysies champêtres, et coïncide précisément avec la période de production des vases étudiés. En regard au banquet, il est aussi défini comme le dieu de la folie humaine, que ce soit à travers le vin ou les fêtes

¹⁵ Belfiore, *op. cit.*, p. 395.

orgiaques : « Une femme rêva qu'en état d'ivresse, elle dansait pour Dionysos ; elle tua son fils, âgé de trois ans »¹⁶. De même, Dionysos incarne par ailleurs la suprématie de la passion sur la raison, poussant à un dévouement vital aussi bien chez ses compagnons mythiques — satyres et ménades — que chez ses fidèles humains, ce qui explique en partie le caractère nocturne et potentiellement indécent des banquets.

La figure de l'âne en érection intervient par ailleurs comme une exaltation de sa sexualité et qui peut être considérée comme rivale à celle des dieux. Cette figure est également consacrée à Priape, dieu lui-même ithyphallique dont un mythe relaté par Ovide¹⁷ met en scène une compétition sexuelle entre l'âne et le dieu : Priape qui tentait de jouir de Vesta (ou de Lotis) endormie, un âne l'en aurait empêché en réveillant la femme par ses braiments. Ou encore, il est raconté que Priape entre en compétition avec l'âne de Silène, monté par Dionysos lors de son voyage en Inde ; après comparaison, l'âne est déclaré vainqueur, provoquant la colère du dieu. Ces récits soulignent la dimension grotesque et transgressive de la sexualité asinienne, parfois présentée comme supérieure à celle des dieux eux-mêmes. Arès, quant à lui, reçoit l'âne comme monture de guerre dans certaines régions où les chevaux sont rares, notamment chez les Carmaniens d'Asie. Lors de la Gigantomachie, satyres et silènes montent également des ânes, renforçant l'association entre l'animal et les situations de violence, de désordre ou de renversement des normes.

Sexualité, science et symbolique

D'un point de vue scientifique, il est établi que l'âne possède un comportement sexuel particulièrement marqué : processus copulatoire long, phase pré-copulatoire pouvant durer jusqu'à trente minutes, libido très élevée pouvant atteindre onze saillies par jour, comportements parfois violents envers les ânesses¹⁸. Les braiments sonores, bouche ouverte, peuvent être interprétés comme des appels copulateurs, renforçant l'aspect à la fois ridicule et excessif de l'animal. Ces observations modernes semblent corroborer, en partie, les représentations et croyances antiques.

Effectivement, la lubricité de l'âne est largement attestée dans les sources anciennes :

¹⁶ *Ibid.*, p. 398.

¹⁷ Ovide, *Les Fastes I*, tome I, texte établi et traduit par Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1992, I. 391-340.

¹⁸ Godiot, *Physiologie et pathologie de la reproduction chez l'âne : étude bibliographique*, Thèse d'exercice, Médecine vétérinaire, École Nationale Vétérinaire de Toulouse - ENVT, 2016, pp. 52-53.

« Sans doute en raison de la dimension démesurée de son sexe, il passait pour symbole de lubricité : c'est ainsi que lors de la réincarnation des âmes [...], celles qui se sont adonnées à une vie de luxure entreront dans le corps de l'animal le plus propre à assouvir leurs envies, c'est-à-dire l'âne. »¹⁹

De plus, il est conté que « chez les habitants de Cimé, en Éolide, la femme convaincue d'adultère est publiquement exposée et promenée sur un âne, devenant à jamais une « monteuse d'âne »²⁰.

Symbole d'une sexualité excessive mais stérile, le mulet incarne une libido dépourvue de finalité reproductive, ce qui pourrait expliquer son association à un désir immoral plutôt qu'à une union naturelle et créatrice — une hypothèse qui ne peut être vérifiée, faute de sources explicites.

Le mulet satyrique

Le satyre constitue une figure hybride, oscillant entre l'homme et l'animal. Reconnaisable à son buste humain, ses jambes ou son arrière-train à l'allure d'une croupe animale, sa queue touffue s'associant morphologiquement au mulet²¹, il témoigne d'une évolution iconographique progressive. Parfois d'autres attributs tels que des oreilles pointues, des sabots ou des cornes viennent encore contaminer la figure en l'associant à un âne ou un bouc. Par conséquent, il convient de souligner le caractère profondément hétérogène de la figure du satyre, tel qu'il apparaît à l'intersection des traditions mythiques et des pratiques iconographiques.

D'un point de vue symbolique, le satyre donne à voir ce que l'homme ne peut faire : il incarne la désinhibition totale et permanente, l'ivresse constante, et un univers où l'équilibre social est suspendu au profit de la transgression. Le mulet est cependant également associé à Dionysos et possède une dimension sexuelle importante. Il accompagne le dieu dans ses cortèges, malgré une stérilité qui entre en tension avec la symbolique de fertilité dionysiaque. D'autres dieux lui sont associés comme Séléné, parfois représentée sur un char attelé à deux mulets stériles, ou comme Héphaïstos et son mythe de retour sur l'Olympe, par lequel le dieu forgeron est ramené ivre sur un âne ou un mulet par Dionysos, illustre le triomphe du vin et

¹⁹ Belfiore, *op. cit.*, p. 48.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ Lissarague, *op. cit.*, pp. 63-70.

de la ruse sur la contrainte²². Si l'on considère, comme le suggèrent certaines sources littéraires et iconographiques, que des rapports sexuels pouvaient avoir lieu dans le cadre du banquet, la figure du satyre apparaît comme un opérateur symbolique particulièrement efficace. Être hybride, nu, aux comportements indécents et transgressifs, il permet de condenser en une seule figure l'animalité sexuelle de l'âne, la mobilité et la stérilité du mulet, ainsi que l'ivresse et la démesure propres à Dionysos.

Dans les récits mythologiques et les sources littéraires, il est significatif que l'on fasse plus volontiers référence à l'âne qu'au mulet, alors même que l'imagerie céramique privilégie nettement ce dernier. D'autres mythes et sources existent encore et ne seront pas traitées par souci de concision, mais le panorama de mythes décrits et sélectionnés a permis de mettre en évidence une polarisation nette entre les deux animaux. En tant que figure créatrice et féconde, Dionysos se rapproche effectivement des caractéristiques sexuelles exacerbées de l'âne, animal traditionnellement associé à la lubricité, à l'excès et à la démesure. À l'inverse, le mulet, par sa stérilité constitutive, s'éloigne de cette fécondité biologique, tout en demeurant pleinement intégré à l'univers dionysiaque, notamment dans les scènes de cortège ou de transport rituel. Cette contradiction apparente entre excès sexuel et impossibilité de reproduction n'est cependant pas effacée par l'image, mais au contraire exploitée. Les excès de libido sont fréquemment symbolisés sur la céramique par le motif ithyphallique, qui constitue l'un des marqueurs iconographiques les plus constants du monde dionysiaque.

Le cheval comme contretype de l'âne

Comme il l'a été expliqué dans le premier chapitre, il se trouve au sein des équidés une troisième espèce qui n'a pas encore été prise en compte. Il s'agit de celle du cheval. Mais si les représentations sur les céramiques sont des exemples de mœurs pour les ânes et mulets, elles ont une toute autre fonction pour les chevaux. C'est au travers de leur symbolisme et leurs mythes qu'il peut être avancé que des valeurs guerrières y sont attachées.

²² *Ibid.*, p. 45.

En effet, celles du cheval évoquent la classe aristocratique des cavaliers, dignes d’êtres contés chez Homère et d’un statut hiérarchiquement supérieur à l’âne et au mulet :

« Horses occupy the apex of the equine hierarchy. The most visible as well as the most admired of the equines, they figure prominently in the Homeric poems, whereas mules are referred to only occasionally and the donkey only once. Homeric horses are not used for riding, but are employed (normally in pairs) to draw the light chariots that carry a warrior and his charioteer to and from the battlefield or, in more peaceful contexts, to provide conveyance on journeys. »²³

Cette opposition est particulièrement lisible sur la face B du cratère-psykter déjà mentionné (fig. 1.2), dans lequel deux registres superposés mettent en scène des équidés visuellement proches, mais symboliquement antithétiques. Dans le registre supérieur, l’âne est associé à la danse, au mouvement, à la fête et à l’exhibition phallique, tandis que dans le registre inférieur, le cheval se distingue par son inscription dans un univers guerrier et tempéré. Bien que ces deux animaux partagent une morphologie générale comparable, l’image construit volontairement une opposition de valeurs : à l’excès dionysiaque de l’âne répond la mesure aristocratique du cheval. Cette différence se prolonge également dans les formes composites du cheval : centaures, chevaux légendaires ou hybrides tels que Pégase, les chevaux marins ou l’hippogriffe. Il s’inscrit plus volontiers dans une dimension honorifique ou héroïque. Il ne s’agit pas ici de s’y attarder, mais de souligner que la multiplicité des déclinaisons mythologiques du cheval témoigne de sa richesse symbolique et de sa capacité à incarner des valeurs élevées.



Fig. 1.2 Cratère-psykter attique à figures noires, attribuée à Antiménès, 525-500 av. J.-C., h: 36.6, d: 40.5 cm, Musée du Louvre, Paris. MNE 938.

À l’inverse, l’âne et le mulet apparaissent beaucoup plus circonscrits dans leur champ symbolique. Ils sont presque exclusivement rattachés à l’univers de Dionysos, du banquet, de la transgression et de la marginalité. Là où le cheval traverse de multiples registres — héroïque, cosmique, maritime, aristocratique —, l’âne et le mulet demeurent confinés à un imaginaire spécifique, marqué par l’excès, la satire et le renversement des normes. Cette

²³ Gregory, *op. cit.*, p.195.

asymétrie iconographique et symbolique confirme que, parmi les équidés, le cheval occupe une place à part, radicalement distincte de celle de l'âne et du mulet, tant dans la hiérarchie sociale que dans la construction visuelle et mythique du monde grec.

III. L'âne et le mulet comme satires des hommes

En jouant sur l'homonyme du satyre qui désigne les oeuvres littéraires « écrites pour critiquer ou ridiculiser les moeurs publiques ou les travers »²⁴, ce troisième et dernier chapitre vise à conclure cette étude en approfondissant la question de la sexualité représentée par les équidés au sein de banquets grecs, ainsi que le rôle central du rire et de la dérision comme instruments de socialisation et de pédagogie morale.

Le rire pédagogique

Le symposium se définit comme une pratique communautaire strictement masculine de l'aristocratie, reposant sur un rituel d'incorporation de vin au nom de dieux ou de défunts et s'accompagnant de musique et d'attractions diverses²⁵. Lié à des événements importants tels que des mariages ou des victoires, ces activités se voulaient être analogues à celles des dieux qui auraient été en constant symposium sur le mont Olympe et dont le vin et leurs conteneurs les en rapprochaient comme des objets d'intercession. Attesté au moins depuis l'époque géométrique, il se déroulait dans des espaces clos, organisés selon des règles strictes — nombre réduit et impair de convives, lits disposés face à face, éclairage nocturne — favorisant l'échange des regards et de la parole. Ces salles constituaient de véritables espaces rituels, où le vin et les vases qui le contenaient jouaient un rôle d'intercession entre les hommes et le divin.

Les vases peints présents dans ces salles représentaient des thématiques centrées autour du jeu, de la débauche et de la luxure. Selon Hoffmann, les images peintes sur la céramique servaient à remplir les espaces vides et créer une « attraction visuelle »²⁶, mais présenteraient



Fig. 7 Cratère « d'Eurytios », attribué au Peintre du cratère d'Eurytios, vers 600 av. J.-C., h: 46 cm, d: 48,2 cm, Corinthe, Musée du Louvre, Paris. Cp 33 ; E 635.

²⁴ Dictionnaire de l'Académie française.

²⁵ Hoffmann, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ *Ibid.*, p. 2.

également une signification plus profonde : celle de la valeur de la mesure face à l'excès. Les textes du poète Anacréon mettent encore en évidence une habitude en banquet à plaisanter « avec le sourire indulgent d'un moraliste sans illusion sur l'espèce humaine ou sur l'efficacité de la satire »²⁷ qui permettrait donc de moraliser des propos tout en les relativisant pour dénoncer la nature humaine.

Cette tension entre rire et morale traverse également l'iconographie. Le cratère, placé au centre de la pièce, par sa monumentalité et son décor circulaire, invitait à une lecture collective et à la discussion. Les images qu'il portait fonctionnaient comme des supports visuels à un rire codifié, à la fois ludique et normatif. Dans certaines cités, comme à Sparte, cette dimension était strictement encadrée, comme le rappelle Platon²⁸, évoquant des interdictions visant à contenir les excès du rire dans les contextes symposiaques et dionysiaques. De plus, il a été montré dans le premier chapitre que les Grecs distinguaient l'homme de l'animal par le *logos*, mais la faculté de rire constituait également un critère fondamental. Stephen Halliwell, citant Choricus de Gaza, rappelle que « le rire, tout comme la raison (*logos*), était en fait l'une des deux caractéristiques que les humains partageaient avec le divin et qui les distinguaient de la "nature irrationnelle" ». Le rire du banquet apparaît ainsi comme un espace liminaire, où l'homme se rapproche du divin tout en frôlant l'animalité.

De la sexualité au banquet

La sexualité, en tant que pratique sociale, varie selon les contextes culturels et doit être analysée à partir des statuts sociaux des participants et du cadre de la rencontre. De surcroît, le banquet constitue un espace particulièrement sexualisé : les convives sont exclusivement des hommes, leurs épouses restant au foyer, mais des servants et servantes y travaillaient. Les relations homo- et hétérosexuelles y étaient donc possibles, bien que strictement codifiées et hiérarchisées²⁹.

²⁷ Gérard Lambin, *Anacréon: Fragments et imitations, Chapitre VIII. La fête de l'amour*, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 205-239, paragraphe 91.

²⁸ Stephen Halliwell, *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 45.

²⁹ S. Boehringer, V. Sebillotte-Cuchet, « Corps, sexualité et genre dans les mondes grec et romain », *Dialogues d'histoire ancienne*, S 14, 2015, p. 90.

Le *kyathos* ci-dessous (fig. 8) permet de mettre en évidence la convergence des dimensions divine, sociale et sexuelle du banquet. En effet, ce vase se distingue des autres par la présence d'yeux peints, interprétés comme le regard divin qui se pose sur les banqueteurs et se substituent à leurs propres yeux lorsqu'ils boivent. Le regard joue un rôle central dans le banquet : la disposition des lits face à face favorise l'échange des regards, tandis que les vases, placés au centre, se situent à l'intersection de ces lignes visuelles et deviennent des sujets de discussion. Dans cette perspective, les yeux peints peuvent être compris comme un dispositif apotropaïque, à la manière d'une Gorgone inversée.



Fig. 8 Kyathos attique à figures noires. attribué au Groupe du Vatican G57, 515-505 av. J.-C., h: 7.3, d: 10.5 cm, Collection du Petit Palais, Paris. ADUT1957.

Les pratiques sexuelles en banquet étaient régies par des protocoles précis et qui dépeignaient un espace en-dehors des lois civiles³⁰. Elles « efface[nt] les notions de monogamie et d'exclusivité ; [...] les distinctions entre privé et public, et enveloppe[nt] l'activité sexuelle dans un environnement chargé de possibilités voyeuristes »³¹. Les images d'orgies existent également, mais restent rares car trop proche de l'*hybris* pour être valorisées. Les relations



Fig. 9 Amphore attique à figures noires, attribuée au Peintre de Berlin 1686, vers 540 av. J.-C., Vulci, 345 x 250 mm, British Museum, Londres, 1865,1118.39.

pédérastiques, en revanche, sont fréquemment représentées, révélant une grande complexité dans les gestes, les regards et les échanges de cadeaux contre des rapports tel que l'amphore ci-contre le met en scène (fig. 9). Comme le souligne Blanshard, ces images participent à l'apprentissage des codes sociaux, rappelant que les « vases sympotiques mettaient autant l'accent sur les dangers du symposium que sur ses plaisirs »³². Mais encore,

³⁰ Leslie Kurke, *Inventing the Hetaira: Sex, Politics and Discursive Conflict in Archaic Greece*, The Regents of the University of California, 1997, p. 111.

³¹Halliwell, *op. cit.*, p. 101.

³² *Ibid.*, p. 107.

les pratiques sexuelles en banquet étaient régies selon la hiérarchie sociale des participants³³. En effet, les « Grecs anciens ne considéraient pas la sexualité ou l'amour en termes de genre, mais plutôt en termes de dynamique de pouvoir par lequel l'homme le plus âgé correspond à une instance active et domine la femme ou l'éromène³⁴. Enfin, Leslie Kurke explique que les femmes présentes en banquet correspondaient soit à des prostituées, soit à des hétaires (fig. 10). Du nom *hetaira*³⁵, cette dernière était une courtisane instruite qui accompagnait les hommes et pouvait également être engagée « pour ses compétences en matière de danse, de musique et de conversation grecques »³⁶. Une confusion semble pourtant persister entre la *hetaira* et la *pornê* : la première appartenant à une haute classe sociale en raison de sa rémunération sous forme d'échanges de dons, alors que pour la seconde, la rémunération était monétaire.

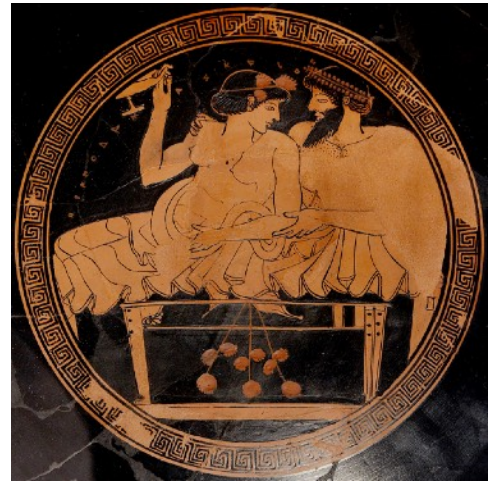


Fig. 10 Kylix à figures rouges, attribuée au peintre Makron, mais signée de Hieron, vers 490 av. J.-C., The Metropolitan Museum.

Comme dans plusieurs textes historiques sur les banquets, dans le *Symposium* de Xénophon sont cités les vers de Théogonis soulignant « l'importance de s'associer avec des hommes bons (esthloi) qui enseignent (didaskein) les bonnes valeurs et évitent les hommes moralement laxistes (kakoi) qui corrompent l'esprit »³⁷. Ainsi, l'objectif des grecs n'étaient pas simplement de se réunir pour s'enivrer de vin et de sexe aux banquets, mais aussi de se doter d'un apprentissage social et philosophique importants.

Dualité, animalité et satire de l'homme

Le vin incarne une dualité fondamentale : à la fois bienfaisant — don des dieux et source de libération — et dangereux, susceptible d'engendrer indécence et comportements non

³³ *Ibid*, p. 110.

³⁴ Jeune garçon ayant une relation pédérastique avec un homme adulte par initiation sociale et éducation.

³⁵ Kurke, op. cit., pp. 107-108.

³⁶ Ollie Wells, Babeth Étienne-Cartwright (trad.), « Amour, sexe et Mariage en Grèce antique », *World History Encyclopedia*, 2022.

³⁷ Halliwell, op. cit., p. 161.

civilisés. Cette ambivalence rejoint la symbolique de l'âne et du mulet, figures associées à l'excès, mais aussi à la révélation de la nature humaine. Comme le rappelle François Lissarrague, l'iconographie symposiaque vise à promouvoir la tempérance, une « sagesse équilibrée »³⁸, matérialisée par le mélange codifié du vin et de l'eau. Il souligne également que le vin était perçu comme révélateur de la véritable nature de l'homme : le satyre devient alors une figure centrale, incarnant cette part enfouie que la boisson fait surgir. Sa nature hybride et bestiale manifeste « cette part radicalement autre, que la boisson peut mettre au jour, enfouie au cœur de chaque homme civilisé, et qu'il importe de reconnaître et d'éprouver »³⁹. Cette dualité est souvent matérialisée par la division des décors en registres opposés, humains et animaux, mais aussi par la figure du mulet lui-même, hybride génétique entre âne et cheval.

En définitive, l'âne et le mulet fonctionnent comme de véritables satires visuelles de l'homme. À la fois figures de l'excès à éviter et miroirs dans lesquels le convive se reconnaît, ils permettent de penser la frontière instable entre humanité et animalité. L'animalisation de l'homme — lorsque le visage de l'âne se substitue à celui du buveur — et l'humanisation de l'animal — à travers le satyre debout et actif — participent d'un même jeu de renversement. Par le rire et la démesure, ces images rappellent que l'idéal masculin grec demeure celui de la *sôphrosynê*, atteinte non par le rejet de l'excès, mais par sa reconnaissance et sa maîtrise.

³⁸ Lissarrague, *op. cit.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

Bibliographie

1. Sources primaires

ANACRÉON, *Poèmes*, trad. et éd. par J. Defradas, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

OVIDE, *Les Fastes*, tome I, texte établi et traduit par Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

2. Sources secondaires

Ouvrages

BELFIORE, Jean-Claude, *Dictionnaire des croyances et symboles de l'Antiquité*, Larousse, Paris, 2010.

CLARK, Andrew J., *CORPUS VASORUM ANTIQUORUM*, fascicule 2, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1990.

FÖRSTEL, Judith (éd.), PLOUVIER, Martine (éd.), *L'animal : un objet d'étude*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2020.

GHERCHANOC, Florence, *L'Oïkos en fête, Chapitre I. Fêtes de mariage et de sociabilité*, Éditions de la Sorbonne, 2012, pp. 23-34.

GLOTZ, Gustave, *La civilisation égéenne*, 1923, La Renaissance du Livres — Collection *L'Évolution de l'humanité*, pp. 276-277.

GODIOT, Claire, *Physiologie et pathologie de la reproduction chez l'âne : étude bibliographique*, Thèse d'exercice, Médecine vétérinaire, École Nationale Vétérinaire de Toulouse - ENVT, 2016.

HALLIWELL, Stephen, *Greek laughter : a study of cultural psychology from Homer to early Christianity*, 2008.

HOFFMANN, Herbert, *Sotades : symbols of immortality on greek vases*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

HOFFMANN, Herbert, « YBRIN OPOIAN KNΩΔAΛΩN », dans *Antidoron*, Karlsruhe, 1993, pp. 61-73.

KURKE, Leslie, *Inventing the Hetaira: Sex, Politics and Discursive Conflict in Archaic Greece*, The Regents of the University of California, 1997.

LAMBIN, Gérard, *Anacréon: Fragments et imitations, Chapitre VIII. La fête de l'amour*, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 205-239.

LISSARAGUE, François, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e-V^e siècle avant J.-C.)*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Lassay-les-Châteaux, 2013.

LISSARAGUE, François, *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Adam Biro, Dijon, 1987.

MASTERSON, Mark (éd.), *Sex in antiquity: exploring gender and sexuality in the ancient world*, Routledge, 2014.

Articles

BLONDELL, Ruby, BOEHRINGER, Sandra, « Humour et érotisme dans l'Antiquité grecque et romaine. Introduction au dossier "Humoerotica" », *Archimède - Archéologie et histoire ancienne : Méditerranée*, 2018, pp. 1-6.

BOEHRINGER, S., SEBILLOTTE-CUCHET, V., « Corps, sexualité et genre dans les mondes grec et romain », *Dialogues d'histoire ancienne*, S 14, 2015, pp. 83-108.

GREGORY, Justina, « Donkeys and the Equine Hierarchy in Archaic Greek Literature », *The Classical Journal*, Vol. 102, n° 3, 2007.

WELLS, Ollie Babeth Étienne-Cartwright [trad.], « Amour, sexe et Mariage en Grèce antique », *World History Encyclopedia*, 2022.

Sites internet

Dictionnaire de l'Académie française, URL : <https://www.academie-francaise.fr/>

Beazley Archives Potter Database, Université d'Oxford. URL : <https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/searchOpen.asp>

Table des illustrations

Fig. 1.1 Cratère-psykter attique à figures noires, attribué au Peintre d'Antiménès, vers 525–500 av. J.-C., céramique, h. 36,6 cm ; d. 40,5 cm, Musée du Louvre, Paris, MNE 938. (p. 4)

Fig. 1.2 Face B du cratère-psykter attique à figures noires, attribué au Peintre d'Antiménès, vers 525–500 av. J.-C., Musée du Louvre, Paris, MNE 938. (p.17)

Fig. 2 Œnochoé attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Érétrie, vers 430–420 av. J.-C., céramique, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 08.258.22. (p. 4)

Fig. 3 fragment de fresque, Mycènes, Musée national d'Archéologie, Athènes. (p. 6)

Fig. 4 Canthare attique à figures noires avec protomé d'âne, vers 520–500 av. J.-C., céramique, British Museum, Londres, inv. 1876,0328.5. (p. 9)

Fig. 5 Rython attique à figures rouges, 440-430 av. J.-C., h: 25, d: 12.5 cm, Musée du Louvre, Paris. Cp 3555 ; H 70. (p.10)

Fig. 6 Coupe attique à figures noires, 520-510 av. J.-C., Cabinet des Médailles, Paris. De Ridder.320. (p.12)

Fig. 7 Cratère « d'Eurytios », attribué au Peintre du cratère d'Eurytios, vers 600 av. J.-C., h: 46 cm, d: 48,2 cm, Corinthe, Musée du Louvre, Paris. Cp 33 ; E 635. (p.19)

Fig. 8 Kyathos attique à figures noires. attribuée au Groupe du Vatican G57, 515-505 av. J.-C., h: 7.3, d: 10.5 cm, Collection du Petit Palais, Paris. ADUT1957. (p.21)

Fig. 9 Amphore attique à figures noires, attribuée au Peintre de Berlin 1686, vers 540 av. J.-C., Vulci, 345 x 250 mm, British Museum, Londres, 1865,1118.39. (p.21)

Fig. 10 Kylix à figures rouges, attribuée au peintre Makron, mais signée de Hieron, vers 490 av. J.-C., The Metropolitan Museum. (p.22)